



Title	無装飾から超装飾へ
Author(s)	高安, 啓介
Citation	a+a 美学研究. 2019, 13, p. 32-51
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/90093
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

無装飾から超装飾へ

デザインの歴史における装飾のありようを三つの段階でとらえ、装飾への関心の消息をたどりた。第一の段階は、一九世紀後半、工業化による生活の変化にたいして、美しい装飾がもたられた局面であり、第二の段階は、二〇世紀前半、工業社会に適合するために、無装飾がもたられた局面であり、第三の段階は、二〇世紀後半、脱工業化にともなう自由な造形のもとで、超装飾という類型が進化していく局面である。ただし、無装飾がもたられた段階にあっても、装飾の代替として素材がもちいられたり、装飾の代替として色彩がもちいられたり、装飾への欲求は決して絶え果てたわけではなかった。そして、筆者の造語である超装飾は、正確にいうと装飾ではない。装飾がつねに本体に付加される何かならば、超装飾とは、本体そのものが装飾さながら躍動している状態である。以下では、装飾とは何かという問いに始まり、デザインの歴史における上記三つの段階を検討して、超装飾がなぜ注目されるのかを明らかにし、現代の装飾のありかたを考察するための手がかりを得たい。本論はこのように、近代の装飾史をどう描き出すかという問題にかかわる¹⁾。

装飾とは何か

装飾はつねに装飾があたえられる本体との関係によって成り立つものである。装飾はかならずしも本体すべてを覆うわけではないが、本体の一部であっても表面を覆うように平べったく付着している。装飾はたしかに無価値ではないし、本体をしのぐ価値をもつといった本末転倒もありうるが、少なくとも装飾は、後から付加される類のものであり、本体あってこそ二次存在である。装飾はたしかに無内容ではないし、古い装飾はつねに深い意味をもつだろうが、装飾はそれでも形態それ自体に注目を集めやすく、絵画のように意味を汲み取るようもとめたりしないので、感覚に働く性格がより強いと言える²⁾。たしかにこれらの特徴は、装飾の絶対条件ではないが、何かが装飾かどうか判断

装飾とは何か

本体の表面を覆う 表面性 平面性

本体に付加される 付加性 二次性

形態に注目させる 形式性 感覚性

19世紀後半

進む工業化

近代工芸運動

親-装飾

pro-ornament

20世紀前半

工業社会

近代デザイン

反-装飾

anti-ornament

20世紀後半

脱工業社会

近代主義批判

超-装飾

super-ornament

一九世紀後半のデザイナーは、工業化にともなう必要に応じるため、美しい装飾を生み出そうとした。一九世紀において過去の様式を使いまわす歴史主義の傾向は強かったが、ウィリアム・モリスにかぎらず、植物をモチーフに新しい装飾を生み出そうとする機運もしだいに高まる。一九世紀英国の状況を代表するのは、オーウェン・ジョーンズの「一八五六年の『装飾の文法』」にない¹⁾。建築家ジョーンズは、装飾の一般原理として三七カ条をあげて、時代地域ごとに装飾の分類をおこなっている²⁾。部族美術に始まり、非西洋の装飾の例を満載しており、装飾の精密な分析をおこなっている。印刷には当時最高のカラー印刷技術をもちいており、啓蒙書としての美しさ、実用書としての詳しさ、学術上の価値をあわせもっている³⁾。この本は、独仏両言語にも訳され、類似の装飾事典を多く生み出した。美術史家リーグルは、装飾の図を参照するだけでなく、装飾の形態分析に大いに刺激を受けた⁴⁾。

ジョーンズの『装飾の文法』は一九世紀らしい書物である。過去の様式を使い回そうとする歴史主義の傾向や、非西洋への関心を色濃くあらわしている。ただしそこに中世への偏った憧憬はなく、東洋趣味の好奇の目もなく、古今東西の装飾の分析をおして装飾の原理に踏み込もうとしており、学問の関心にもとづく研究もまた当時の状況の一面をみせている。ジョーンズの『装飾の文法』はさらに、歴史主義を反映しているだけでなく、新しい装飾を生み出そうという気運をあらわしている点でも、時代の書物といえるだろう。この本のなかで異色なのは、ドレッサーによる植物の構造の図である⁵⁾。これだけは装飾の見本ではない。この図は、植物の構造に学ぶことで新しい装飾を生み出そうとするドレッサー自身の関心をあらわしているが、同時にまた時代の気運も先取りしている。

クリストファー・ドレッサーは一九世紀英国を代表する装飾家の一人にして、工業デザインの先駆者でもあり、明治初頭に日本を訪れた日本通でもあった⁶⁾。一八五〇年代、若きドレッサーは植物学の研究にいそしみ、官立デザイン学校で植物学を講じるようになり⁷⁾、植物学の

親-装飾

装飾の役割

本体を生気づける

本体を美しくする

何かを表現する

何かを伝達する

装飾の問題

美しい仮象

本体を偽る

擬態 ミミクリ-

他者の振り

するための指標にはなる。装飾は、本体の欠点を隠して、本体をより美しく見せたり、本体を生き生きと見せたり、人間の感覚を喜ばせる。けれども、古い装飾美術をとおして分かるように、装飾の役割はそれに尽きない。装飾はたしかに形自体に注目を集めるだろうが、装飾はまた、何かを表現し、何かを伝達し、何らかの意味をもちうる。装飾はもともと本体に必要な情報をのせるタグだったのであり、集団への帰属を表したり、集団での役割を表したり、伝達手段になりえた。装飾はたんなる飾りではなく一種の記号として、立派な機能を有していた。けれども近代になって、装飾を擁護する側も、装飾を批判する側も、この機能を見失いがちだった。たしかに、装飾はもとより美しい仮象である。仮象だというのは、みせかけであり、まやかしであり、虚像であるという意味においてである。装飾はのかぎり本体を偽るために使用される手段でもあった。装飾のふるまいは擬態にほかならない。本体を偽って他の何かの振りをしている。近代主義者たちの批判の矛先はもっぱらそこに向けられてきた。

デザインの歴史をここでは三つの段階に分けてとらえたい。第一の段階は、一九世紀後半、工業化による生活環境の悪化にたいして、美しい装飾がもたらされた時期であり、第二の段階は、二〇世紀前半、工業社会に適合するために、無装飾がもたらされた時期であり、第三の段階は、二〇世紀後半、脱工業化にともない自由な造形がうながされ、超装飾という類型が進化していく時期である。ただし、装飾への欲求はけっして消え去らなかつたのであって、倒錯したかたちで発現しうる点にこそ注目したい。

図3
クリストファー・ドレッサー、1854-55年、V&A蔵

図4
クリストファー・ドレッサー、1854-55年、V&A蔵

図5
壁紙見本、William Cooke & Sons、1863年
ドレッサーが監修したとみられる。

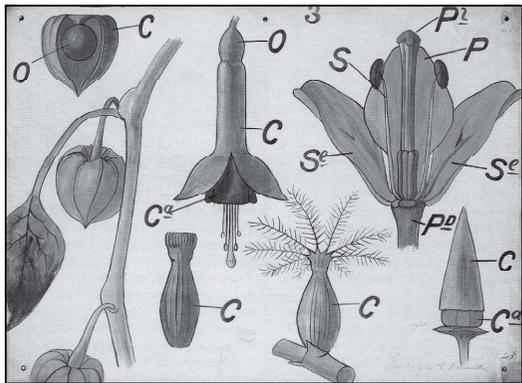


図3

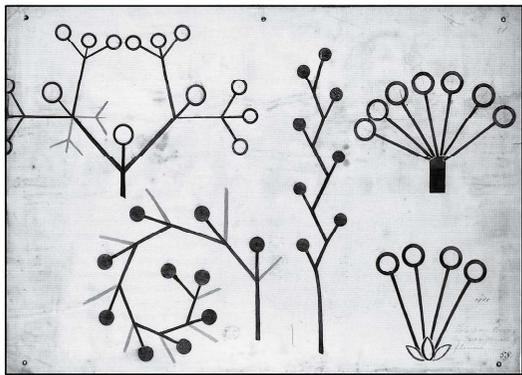


図4



図5

本を刊行して、一八六〇年にはイェナ大学から植物学の博士号を得ている。ドレッサーの植物への関心は、形態学からくる植物の構造への関心であり、植物学の知見をそのまま装飾の図案に生かそうと当初から考えていた¹⁾。一八六〇年代になるとドレッサーは、装飾の仕事に力を注ぐようになった。かれは、装飾理論書をまとめ、装飾美術家としては、壁紙のデザインを請け負ったり²⁾、磁器メーカーに図案を提供したりした。

図1 |
オーウェン・ジョーンズ『装飾の文法』1856年
左：ペルシアの装飾 右：中国の装飾

図2 |
オーウェン・ジョーンズ『装飾の文法』1856年
ドレッサーによる植物の図

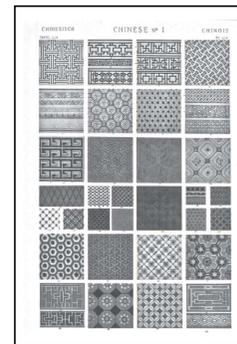
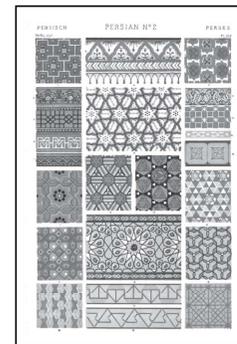


図1



図2

一九世紀から二〇世紀にかけては、デザインの過渡期であり、装飾にたいする評価が変わる。ヨーロッパでの大きな変化は一九一〇年前後に起こった。世紀の変わり目に全盛を迎えた装飾美術にたいして、近代デザインへの動きが活発になった。ここでいう近代デザインとは、合理主義の考えのもと、歴史様式を否定し、表面装飾を排除し、簡素な幾何形態をとろうとする傾向である^①。たとえば、ペーター・ペーレンスはこの変化を体現した芸術家であり、この人物の仕事に注目するだけで時代の変化がわかる^②。ペーレンスは一八八六年から絵画を学んでいたが、かれを有名にしたのは一八九八年に雑誌『パン』に挿し込まれた木版多色刷作品《接吻》だった^③。一九世紀末にあつてペーレンスはまだ当時のユーゲントシュティルの装飾様式に浸されていた。しかしかれは一九〇三年にデュッセルドルフ工芸学校の校長となり、産業との関係を深めながら、実直な造形へと傾いていく。ペーレンスは一九〇七年から電気メーカーAEGの芸術顧問として、製品・広告・建築のデザインを引き受けた。新興産業の仕事において、ペーレンスの装飾の欲はかなり抑えられている。アーク灯の造形はあまり無駄がない。製品の広告も実に徹している^④。タービン工場は、左右対称の重厚な構えが古典主義を思わせるが、一切の装飾をもたず工業素材が露出している^⑤。それにしてもペーレンスの変節ぶりは一体何であろう。とはいえペーレンスは過渡期の人物であり、グロピウスのような後続の世代ほど無装飾を貫いていたわけでもない。バウハウス初代校長のグロピウスは一九〇八年から一〇年までペーレンスの事務所で働いており、一九一三年にすでにガラスの被膜で覆われた工場を完成させている。ここですでに、無装飾の追求をつきつめて、透明性の追求におよんでいる。

アドルフ・ロースは、激しい装飾批判のために厳格な近代主義者と思われやすいが、数々の自己矛盾ゆえに、ロースもまた過渡期の人物とみるべきである^⑥。建築家ロースの一九〇八年の文章「装飾と犯罪」は、二つの点から装飾を批判している^⑦。すなわち、近代文明人はもはや外面を飾る必要がないほど豊かな内面をもつからであり、装

| 図6

ペーター・ペーレンス《接吻》1898年、木版多色刷

| 図7

ペーター・ペーレンス、AEGのアーク灯の広告、1911年

| 図8

ペーター・ペーレンス、AEGタービン工場、ベルリン、1909年

筆者撮影：2013年

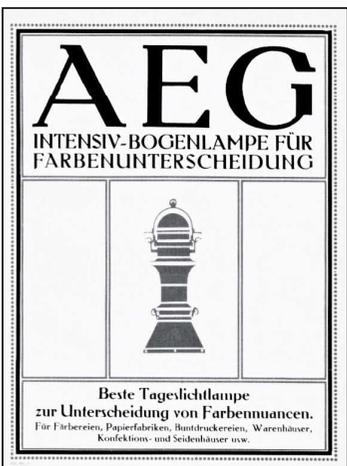


図7



図6



図8

近代デザインにおいて、

素材も、色彩も、透明さえも、装飾の代替であった。

一九世紀から二〇世紀にかけてのデザイン手法の変化は明らかである。一九世紀の装飾家たちは本体に装飾を付け足そうとした。これは加える操作である。これにたいして二〇世紀の近代主義者たちは本体をなるべく少なくしようとした。これは減らす操作にほかならない。たとえばバウハウスのデッサウ校の校舎が、ガラスの被膜によって透明であろうとしたように、ブロイヤーの片持ち構造の椅子は、後ろ脚を省略している。とはいえ、近代デザインの最前衛ですら装飾から逃れてはいない。装飾の排除はつねに主張の上での話であり、造形家たちは装飾の代替をもとめた。ここで装飾の代替というのは、表面を覆うような装飾ではないが、本来の目的以上の美しさを演出したり、何かを象徴したり、何かを表現したり、自己ではない何かを指示するというように、装飾と同じ機能をもつという意味である。ロースにおいて素材こそ装飾の代替だったように、タウトにおいて色彩こそ装飾の代替だった。ミース・ファン・デル・ローエのガラスの被膜すなわち透明ですら、装飾の代替だったと言えるだろう。

スーパ
超装飾

装飾への欲求はけっして絶え果ててはなかったものであり、装飾はいつの時代でも健在だった。現代にあっても、私たちの身の回りには装飾があふれ、装飾から逃れられない現実がある。こうした状況のもと、昔の工芸家のように装飾贅美にまわっても、近代主義者よろしく装飾批判をおこなっても、現実にあまり響かない。そこで、超装飾という類型をここに措定してはどうだろう。それによって、二者択一の思考から逃れ、新しい関心が生み出されるのではないか。たしかに、私たちの世界に生気をあたえてきたのは、装飾だけとはかぎらない。

超装飾とは、本体のまわりに装飾をまとわせるのではなく、本体そのものが躍動している場合をいう。超装飾は、表面上のみせかけにすぎない装飾の欠点を克服しながら、近代デザインに指摘される生気のなさからも脱し



図9 |

ロース《ミハエル広場の建築》ウィーン、1911年
筆者撮影：2003年

ち第一次大戦中、タウトは実作の機会に恵まれず、紙の上の空想建築にふけた。タウトは都市の中心に水晶宮をいただく《都市の冠》を構想したあと^②、大自然と一体となった《アルプス建築》を発表するが^③、両者ともに色彩の豊かさを強調している。終戦後一九一九年九月に『建築雑誌』に「色彩建築宣言」が掲載された^④。グロピウスなど気鋭の建築家たちが賛同者として名を連ねたが、タウトが起草した宣言文において注目すべきは、色彩がたんなる表現の手段ではなく、窮乏の時代にあつて装飾の安価な代替となると考えていた点である。そのうちタウトは、一九二二年から二四年にかけてマグデブルクの建築課長となり、色彩建築を実現する機会をあたえられ、一九二四年からはベルリンの集合住宅にも色彩をあたえようとした。けれども、色彩の役割はそこで大きく変化したかにみえる。集合住宅における色彩はもはや崇高な精神を表現するよりも、装飾の安価な代替に成り下がったかのようである。

飾はそもそも労力の無駄であり人間の酷使であると考えられるからである。けれどもロースの批判はもっぱら自己満足のために職人たちを虐げている「高貴な方々」に向けられており、喜んで細工をしてくれる靴職人の気のいい申し出を断る理由はないと言う。ロースは装飾を全否定していない。そもそも、修辭に満ち満ちたロースの文章そのものが装飾に覆われているように思われてならない。一九一一年に完成したウィーンのミハエル広場前のロスハウスもまた有名な例がどうだろう^⑤。たしかに建物の上階の窓はそつげなく四角く切り抜かれている。けれども、上階の窓割りと下階の柱の並びの不一致から明らかのように、古典様式の柱はそもそも建物を支える役割をもたない装飾にほかならない。高価な大理石もまた装飾の代替である。

ブルーノ・タウトも近代デザインの推進者の一人であったが、画家を志していたタウトは色彩に強いこだわりをみせた。タウトの代表作に一九一四年のドイツ工作連盟展のガラス組合のバベリオンがある。これは特定の用途をもたない一個の芸術作品だった。壁面から階段にいたるまで色とりどりのガラスで満たされ、内部にしつらえてあるのは水の流れる階段状の滝であり、光に満たされた色彩は、言葉に尽くせない何かを表現するものだった。そのの

| 図10

倉俣史朗《変型の家具》1970年

| 図11

倉俣史朗《ミスブランチ》1988年

| 図12

川久保玲《ドレス》1997年

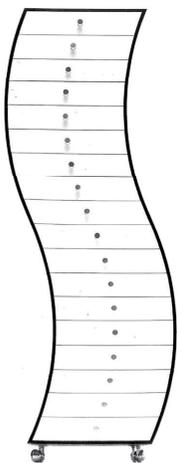


図10



図11

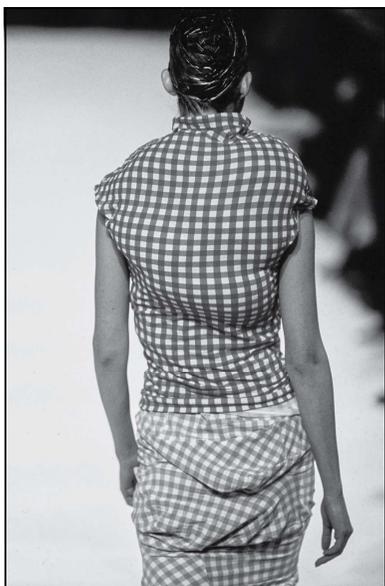
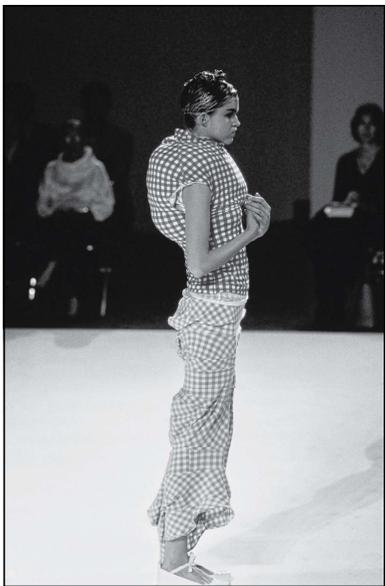


図12



**超装飾とは、本体のまわりに装飾をまとわせるのではなく、
本体そのものが躍動している場合をいう。
超装飾はたしかに装飾ではないが、
本体のうちに装飾の精神を宿している。**

ている。超装飾は、表面を覆う装飾ではないが、本体のうちに装飾の精神を宿しており、装飾の働きをすべて満たしている。超装飾はすなわち、生気づける働き、美しく見せる働き、何かを伝える働き、これらすべての働きを自己の性格として保っており、装飾を引き継ぎながら装飾を超える何かである。超装飾はたしかに装飾ではないが、装飾がついに本体を乗っ取ってしまった状態といえるかもしれない。超装飾はけっして新しい現象ではない。装飾と同じくらい昔からあった。超装飾はすなわち過剰な肉づけであり、過剰なモデリングであり、やりすぎは古今東西の芸術につきものだった。けれども、装飾はもっぱら平面の問題であり、肉付けは立体の問題であり、分けて考えるのが習いとなってきた。超装飾の語をもちいて議論するのは、両者の連続をもっと意識するためである。たしかに、リーグルのような美術家はすでに古代の浮彫のように装飾をそれ自体が肉感をもつ傾向について洞察を深めていた¹⁾。そのうえで、超装飾がますます現代の問題だと言うのは、3D化の技術により、平面イメージと立体物との連続がますます無視できなくなっているからである。

倉俣史朗の一九七〇年の《変型の家具》は、ポストモダンの開始を告げる作品であり、超装飾の典型として意味深い「図10」。この引き出しの場合、過去の装飾様式の引用ではなく、躍動する形態とその過剰な身振りによって、生気のない近代デザインを批判しており、平凡な商業デザインにも一撃をあたえている。しかしおそらく、倉俣作品のなかで一番有名なのは肘掛椅子《ミスブランチ》だろう「図11」。こちらは椅子らしい外観をとどめているが、この椅子のほうが装飾なるものの裏をかけた周到な作品であり、装飾とは何かを考えさせる好例である。というのも、花はいかにも装飾に向けた要素だが、花はこの椅子の周りを飾っておらず、花はもはや装飾とは言えない。《ミスブランチ》では透明アクリルのなかに造花が閉じ込められている。とはいえ、椅子そのものは踊っておらず、これを超装飾とは言わないでおく。

一九九七年に発表された川久保玲の通称《こぶドレス》はどうだろう「図12」。表面のチェック柄が

| 図13

ハンス・シャロウン《建築の対面離反の原理》1919-21年

| 図14

ハンス・シャロウン(無題) 1919-21年

| 図15

ヘルマン・フィンステルリン《コンサートホール》1919年

| 図16

ヘルマン・フィンステルリン《ガラスによる夢》1920年

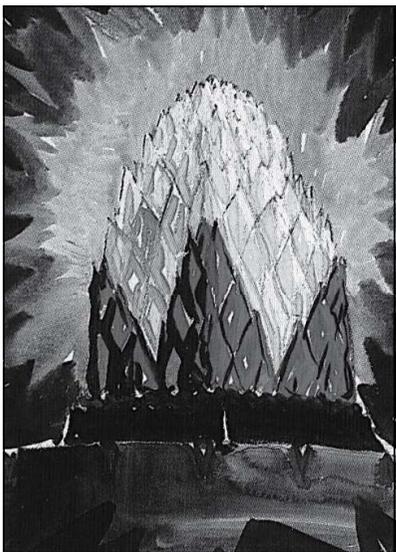


図14



図13

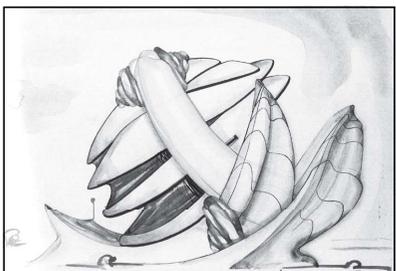


図16

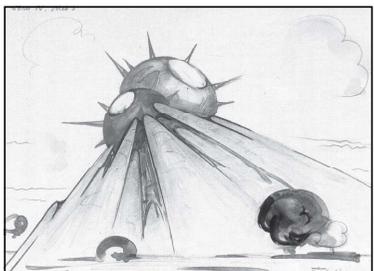


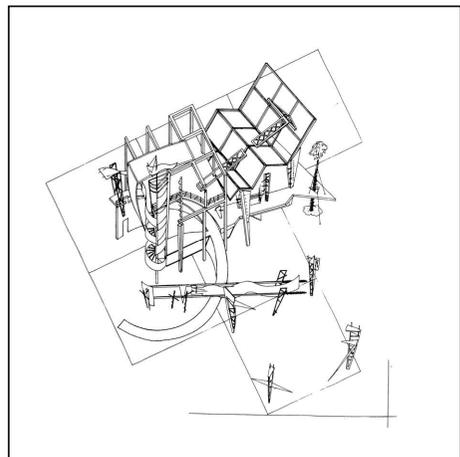
図15

いびつな形状を引き立てているが、衣服全体としては、ダウンパッドの充填によって表面を覆う以上に膨らんでいる。衣服はつねに身体の表面を覆うものならば、衣服自体がすでに装飾の性格をそなえている。《こぼドレス》はしかし装飾らしい平面の性格から脱して、身体への付加物ではなく身体自体であるかのように振る舞う。このドレスもまた超装飾といえないかもしれないが、過剰な肉づけにおいて超装飾と近い性格をもつ。

建築における超装飾については、時代をさかのぼって考える必要がある。近代における出発点と見られるのは、一九二〇年代前半に盛んだった表現主義の建築である^[18]。混同されやすいが、表現主義の建築が、アールヌーボーのような以前の装飾美術と一線を画すところは、表面の装飾ではなく、形態それ自体の自由を追求したところにある。けれどもたとえば、一九一〇年代から二〇年代におよぶアムステルダム派の建築にみられるのは、アールヌーボーの装飾を引き受けながら、表現主義の肉量感を増していく、一続きの展開である。超装飾とは、装飾の欲求がもの本体に染み入る事態をいうならば、アムステルダム派の建築の波打つレンガ壁面などは、超装飾のもつとも明白な例となる^[19]。

表現主義の建築は、伝統様式によらずに自由な形態にうったえる建築であるかぎり、一番それらしいのは、実現を度外視した紙の上のユートピア建築にちがいない。ドイツでは一九一八年の革命を機として、奇想天外なイメージが盛んに描かれた。ドイツ表現主義の建築をみるかぎり、自由な形態をもとめるなかでも、結晶のような無機形態によるものと、生物のような有機形態によるものと、大きく二種類のかたちに大別される。無機形態については、シャロウンが一九一九年から二一年にかけて描いた水彩画にみとめることができる^[20]。これはシャロウン個人の思いつきというわけではなく、ガラス氷ー結晶という連想は、当時の建築家のあいだで共有された考えだった^[図13・14]。有機形態のほうは、フィンステルリンの絵画作品にもっとも過激にあらわれている^[図15・16]。この人物は、生涯にわたり建築をも一つも実現しておらず、文字通りの空想建築家だった^[19]。

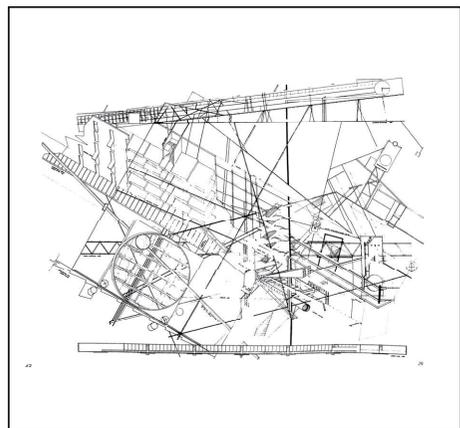
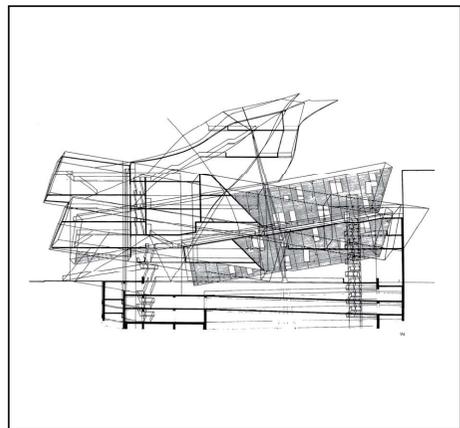
一九二〇年に結成された日本の分離派は、西洋の様式建築の模倣に力を注いできたアカデミズムに反抗して、自由な建築をもとめた青年グループで、日本の近代運動の出発点とみなされる^[20]。メンバーの描いた建築イメージをみ



| 図18

MoMA 脱構築建築展、1988年
カタログ所収の図面

上：ベルナルド・チュミ、1985年
中：コップ・ヒンメルブラウ、1986年
下：ダニエル・リベスキンド、1987年



一九八〇年代以降あらわれた脱構築建築はとくに自由奔放な形態にうったえる点で、現代における超装飾のモデルである。脱構築建築として分類されるハイテク建築は、一九二〇年代の近代主義において夢想された奇想天外なかたちをコンピュータの構造計算によって現実化している。一つの源泉として構成主義があり、一つの源泉として表現主義があり、脱構築建築はこれら近代の未完のプロジェクトを三次元に実現したのだった。脱構築建築の名はもともと、一九八八年にニューヨーク近代美術館で開催された展覧会のタイトルに由来する。展覧会で紹介されたのは、一九八〇年代の各国の建築家たちの作品で、申し合わせたわけではないのに一九二〇年代のロシア構成主義と類似しているところが注目されている²⁾。ポストモダンの建築との大きな違いは、過去の様式の使い回しではなく、建築の表面の操作でもなく、本体自体がもはや本家の構成主義をも凌い

| 図17 |

山田守《フリーデザイン・クレマトリウム》1920年

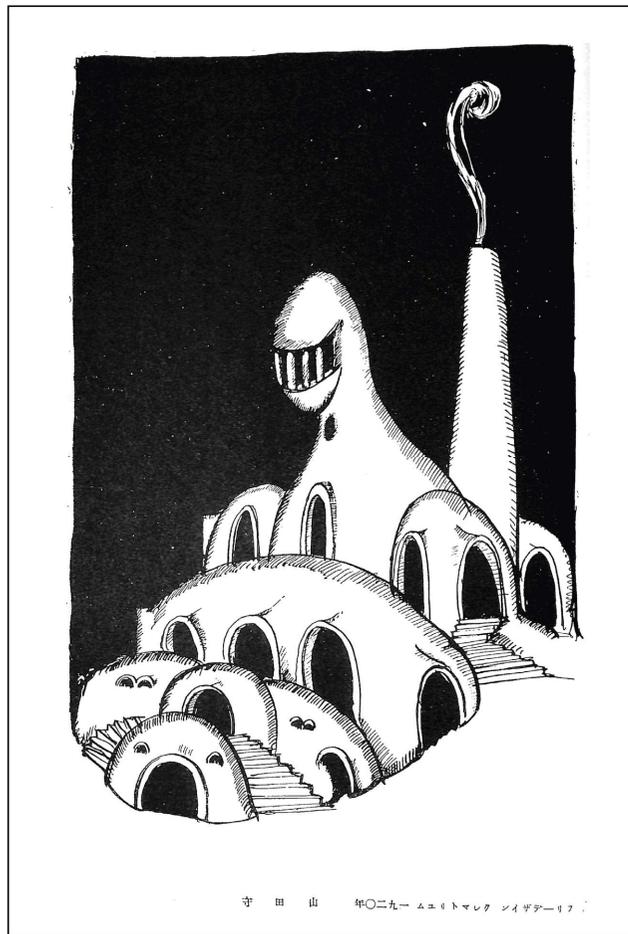


図17

るとヨーロッパの表現主義と似ているが、最盛期は一九二〇年代前半と重なっており、ヨーロッパの表現主義と歩調を合わせた運動だったといえる「図17」。表現主義の建築はそれほど長く盛り上がりつつあったわけではなく、ヨーロッパと同じく日本でも一九二〇年代後半に下火となり、表現主義の建築家たちは反動からなのか没個性を売りにする国際様式へと傾いていく。

| 図19

ザハ・ハジド《東大門デザインプラザ》ソウル、2014年
筆者撮影：2016年



図19

で、炸裂しているかに見えるところである。それはむしろ図面の線によって強調される「図18」。

一九九七年に開館したスペインのビルバオにあるグッゲンハイム美術館は、脱構築建築の例として知られるが、脱工業社会にもとめられる超装飾の役割について物語っている。ビルバオの町はかつて工業生産によって栄えたが、産業はのきなみ衰退して、脱工業化の象徴として美術館が誘致され、フランク・ゲーリーが設計を手がけることになった²²。ゲーリーは魚にまつわる自分の原体験を語るが、一個人の体験がこうした巨大建築のかたちをとってよいのか。結果として得られた形態について後から何とでも理由づけはできるだろうが、自由な形態であるほど本当にそれである理由はみつからない。しかしこうも反論できるだろう。一体誰がそれを個人の思いつきだと判断できるのか。おそらく、現代を生きる一個人ではなく、長い年月こそが建築の形態がふさわしかったのか判断を下すだろう。

ザハ・ハジドの場合はどうか。彼女の仕事もまた脱構築建築として知られるが、彼女の仕事への批判はそのまま超装飾への批判でもある。たとえば、東京オリンピックの国立競技場の案があなたかも自転車のヘルメットのようだと揶揄されたのも、カタールのサッカースタジアムの形状がまるで女性器のようだと言われているのも、自由奔放な形態が何か別のものを連想させるからだろう。ソウルの東大門デザインプラザの建物では、柔らかいものが垂れているように見える「図19」。こうしたすべては擬態にほかならない。建物の外観はすくなくとも素材を偽っている。

むすびに

超装飾について長所とともに短所もみえてきた。超装飾は、装飾という付け足しではなく自己それ自体の存在となるとともに、無装飾の生気のなさにたいしては躍動感を取り戻している。けれども、超装飾はいきおい個人の気まぐれな形態に陥りやすく、一種の擬態として偽りの性格をとどめる。装飾がもともと本体にまわりつく虚像だったなら、超装飾はややもすると本体そのものを虚像にしてしまう。超装飾にそなわる躍動感はそのも擬態からなるのであり、擬態こそ自己の本質とみたほうがよい。けれども、建築であれ、製品であれ、衣服であれ、自己を偽っても、

自然の律動に共振したり、社会の理想に共鳴したり、目に見えない何か異なるものに似ようとする仕草は、人工物の豊かさでもある。もともとそうしたすべては、真摯な工芸家たちが装飾によって目指していたのではないか。超装飾はそれを表面だけでなく本体にも染みわたらせる試みにほかならない。

高安啓介（たかやす・けいすけ）

一九七一年生まれ。大阪大学大学院文学研究科准教授。大阪大学大学院文学研究科博士課程修了。博士(文学)。愛媛大学法文学部准教授を経て現職。専門はデザイン思想史。

註

本論は科学研究費補助金(課題番号16K12672)の助成を受けた研究である。

- *1 本論文は、二〇一七年六月一〇日にデザイン・クリエイティブセンター神戸でおこなわれた芸術学関連学会連合第一二回公開シンポジウムでの報告にもとづく。
- *2 装飾の概念および装飾の形式性格については次を参照。増淵宗一「装飾」今道友信編『講座美学2 美学の主題』(東京大学出版会、一九八四年)二二七―二五五頁。
- *3 Owen Jones, *The Grammar of Ornament* (1856; L'Aventure, 2006).
- *4 スチュアート・デュランツ『近代装飾事典』藤田治彦訳(岩崎美術社、一九九一年)一一―二三頁。
- *5 John Kresten Jespersen, "Originality and Jones' The Grammar of Ornament of 1856," *Journal of Design History* Vol. 21 No. 2 (July 2008): 143-153.
- *6 Michael Whitey ed., *Christopher Dresser: A Design Revolution* (V&A Publications, 2004).
- *7 竹内有子「クリストファー・ドレッサーのアート・ボタニー——ゲーテの形態学との比較を中心に」『デザイン理論』五二巻(二〇〇八年)七九―九二頁。
- *8 高安啓介『近代デザインの美学』(みすず書房、二〇一五年)。
- *9 Thomas Föhl und Claus Pese, Hrsg., *Peter Behrens vom Jugendstil zum Industriestyl* (Weimarer Verlagsgesellschaft, 2013).
- *10 ロースの矛盾はすでに次の著作において論じ尽くされている。伊藤哲夫『アドルフ・ロース』(鹿島出版会、一九八〇年)。
- *11 アドルフ・ロース「装飾と犯罪」『装飾と犯罪——建築・文化論集』伊藤哲夫訳(中央公論美術出版、二〇一一年)九〇―一〇四頁。Adolf Loos, "Ornament und Verbrechen," in *Gesammelte Schriften* (Leschek, 2010), 363-373.
- *12 ブルノ・タウト『都市の冠』杉本俊多訳(中央公論美術出版、二〇一一年)。Bruno Taut, *Die Stadtkrone* (Eugen Diederichs, 1919; repr., Gebr. Mann, 2002).
- *13 Bruno Taut, *Alpine Architektur* (Folkwang-Verlag, 1919).
- *14 Bruno Taut, "Aufruf zum farbigen Bauen," *Die Bauwelt*, 10. Jg., Heft 38 (September 1919): 1.
- *15 アーロース・リークル『様式学の問』——文様装飾史の基盤構築』加藤哲弘訳(中央公論美術出版、二〇一七年)。Alois Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Möander, 1987).
- *16 山口廣著『モーツ表現派の建築——近代建築の異端』(井上書院、一九八七年)。
- *17 Museum Het Schip, ed., *Workers' Palace The Ship by Michel de Klerk* (Museum Het Schip, 2012).
- *18 Achim Wendschuh, Hrsg., *Hans Scharoun: Zeichnungen, Aquarelle, Texte* (Akademie der Künste, 1993).
- *19 Ulrich Schneider, "Hermann Finsterlin und Mimesis," in Rainer Stamm, Daniel Schreiber, Hrsg., *Bun einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus* (Walter König, 2003), 50-57.
- *20 分離派の作品集を参照。『分離派建築会——宣言と作品』(岩波書店、一九二〇年)。『分離派建築会の作品——第二刊』(岩波書店、一九二一年)。『分離派建築会の作品——第三刊』(岩波書店、一九二四年)。以上はまとめて次に再録される。『近代日本のデザイン——二五巻』(ゆまに書房、二〇〇九年)。
- *21 Philip Johnson and Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture* (Museum of Modern Art, 1988).
- *22 Arte France, *Landscape of Architects* vol.4, DVD (UPLINK, 2005).